

Entrenamiento dramático

Por Ariel Barchilón

"Ningún payaso, ningún acróbata, ningún bailarín pondría en tela de juicio que la repetición, es el único modo de dominar ciertos ejercicios, y quien rechaza la repetición sabe que automáticamente tiene vedadas algunas zonas expresivas".

Peter Brook

Esta nota despliega el concepto de entrenamiento como núcleo esencial para el desarrollo de los procesos de la escritura dramática y la creatividad del autor teatral.

El entrenamiento es un concepto clave en muchas áreas de conocimiento: nadie imagina que un deportista de alta competición pueda ganar un campeonato sin un riguroso training. Ningún músico de primer nivel se atreve a afrontar obras complejas o a un público exigente sin haberse entregado a una disciplina de entrenamiento. A ningún piloto de avión se le permite volar si



El entrenamiento es un concepto clave en muchas áreas de conocimiento: nadie imagina que un deportista de alta competición pueda ganar un campeonato sin un riguroso training. Ningún músico de primer nivel se atreve a afrontar obras complejas o a un público exigente sin haberse entregado a una disciplina de entrenamiento previa. A nin-

gún piloto de avión se le permite volar si no asimila por medio de la repetición complejos procesos que lo habilitan para realizar con maestría su oficio. Ninguna empresa comercial o industrial alcanza el éxito si no entrena constantemente a sus líderes. Los deportistas sobreadaptan sus cuerpos y reflejos por medio de ejercicios frecuentes, los músicos

realizan escalas hasta dominar su instrumento, los pilotos se someten a simulacros de vuelo hasta asimilar sus rutinas, los gerentes entrenan sus habilidades de liderazgo, comunicación y creatividad para actuar proactivamente frente a los cambios incesantes del contexto globalizado. En todos los casos, el entrenamiento es clave, no sólo durante el proceso de aprendizaje y formación sino que es la vía regia que conduce a la excelencia.

¿Pero qué ocurre con el concepto y la práctica de entrenamiento en el ámbito de la escritura teatral? ¿Cuáles son las escalas que debe practicar el dramaturgo para dominar su instrumento? ¿Existe algún tipo de entrenamiento o ciclo de repetición que abra las zonas expresivas de su lenguaje, al estilo de las que un actor o un bailarín realizan a diario para activar las suyas? ¿Qué tipo de ejercitación repetitiva (y con qué orientación) debe realizar alguien que quiere escribir teatro? En lo que sigue, se sugieren algunas breves respuestas a estos interrogantes.



¿Qué es el entrenamiento?

Escribir una obra de teatro consiste en realizar un conjunto de acciones: algunas son conscientes, otras inconscientes; algunas voluntarias, otras involuntarias; algunas deliberadas, otras espontáneas. El entrenamiento tiene por finalidad repetir frecuentemente un conjunto de acciones que constituyen el quehacer de la escritura teatral, con el fin de aprehenderlas, asimilarlas y perfeccionarlas en forma deliberada, voluntaria y consciente. Si el entrenamiento está guiado por principios correctos y se sostiene durante un tiempo razonable, estos procesos dejarán de ser deliberados, conscientes y voluntarios para convertirse en espontáneos, inconscientes e involuntarios. Tal como ocurre en todos los fenómenos donde tenemos maestría inconsciente (caminar, nadar, manejar un auto o silbar, por ejemplo) una vez que fueron aprehendidos, asimilados y perfeccionados se transforman en espontaneidad.

En el campo de la actuación teatral, Stanislavsky fue el primero en expresar este principio esencial al sostener que si los actores cultivaban determinadas prácticas en forma consciente y volun-

taria, eso activaría los fenómenos inconscientes e involuntarios de la creatividad. En efecto, un vasto corpus teórico sostienen que la creatividad no es algo que podamos aprender, mejorar, ni extraer de una fuente exterior a nosotros mismos. Se trata, más bien, de un fenómeno inobservable, innato, inconsciente, espontáneo e involuntario. Y sin embargo, este don que es común a todos los seres humanos (aunque no se manifieste en todos con la misma facilidad), puede ser cultivado en forma deliberada y consciente mediante un proceso de entrenamiento, que no nos enseñará creatividad, sino que nos permitirá desbloquearnos, acceder a las fuentes (los sueños, los mitos, los juegos infantiles, los rituales) y fertilizar las condiciones de emergencia de la misma.

¿Cuál es, entonces, la diferencia entre entrenar y no entrenar para un dramaturgo? Diría que es abismal, ya que sólo el entrenamiento constante permite activar y desarrollar la capacidad realizadora. Eugenio Barba define este concepto, en el ámbito del entrenamiento actoral, como un proceso de autodefinición, como aquello que nos permite superar el abismo que separa la intención del acto. En efecto, cuando no entrenamos, los canales percep-

tivos se obstruyen, la afinación natural se vuelve difusa, perdemos la capacidad de estar disponibles, nos dejamos atrapar por los juicios autocríticos y es muy probable que no podamos realizar fácilmente nuestro propósito creativo. El entrenamiento facilita la fluidez de las ideas, la activación de las imágenes y la posibilidad de escribir desde una zona interior más ligada al placer y la libertad que a la angustia y la auto-coerción. Un músico amigo que toca la viola en la orquesta del Teatro Colón me decía: "Si un día no estudio cuatro o cinco horas en mi casa antes de ir al ensayo, yo me doy cuenta de que mi música no suena a pleno; si no estudio dos días, el que se da



cuenta es el director de la orquesta; pero cuando no estudio tres días seguidos el que se da cuenta es el público". Podemos afirmar, tal vez, que si un dramaturgo no entrena sus habilidades para dialogar, argumentar, secuenciar acciones, generar conflictos, hacer fluir imágenes y establecer hipótesis fantásticas, entre muchas otras prácticas, no logrará ponerse fácilmente en estado de disponibilidad, no estará afinado y difícilmente alcance la fluidez necesaria como para tener un encuentro con lo inesperado.

Contextos de creación y entrenamiento

Llevado al plano de la escritura teatral, podemos decir que el entrenamiento es un contexto, un marco conceptual y pragmático que posibilita a los escritores transformar en acto sus potencialidades creativas. Por contexto se entiende un conjunto de reglas que permiten y prohíben determinado accionar dentro de un tiempo y un espacio dado. Un contexto se diferencia de otro, también, por orientarse hacia diferentes objetivos y moverse con su propia escala de valores.

Esto nos lleva a pensar que el contexto de la creación de una obra de teatro es muy diferente

que el contexto del entrenamiento dramático. En el primero, el foco del quehacer está ligado al resultado (escribir una pieza teatral) y va a estar condicionado por valores exigentes, tales como originalidad, belleza, innovación, humor, emocionalidad, ritmo, etc, que presionen sobre las emociones y el intelecto del dramaturgo. El contexto de entrenamiento, por el contrario, se enfoca en el proceso creativo (despertar y afinar las capacidades de quien escribe), enfocando puntualmente diferentes habilidades para promover su desarrollo, descomprimiendo al autor de cualquier valoración puesta en el resultado de su ejercicio. Los valores que rigen el entrenamiento no están ligados entonces al producto concreto de la escritura, sino a la habilidad de suspender temporariamente el juicio crítico y a la apertura y desarrollo de la fluidez, la flexibilidad, la conexión con el origen, la comprensión del lenguaje básico de la dramaturgia y la disponibilidad para escribir sin pensar especulativamente.

Por analogía, el proceso de constituir un contexto de entrenamiento puede compararse a cultivar un jardín. Un buen jardinero no es el que crea las rosas ni los jazmines, sino el que se ocupa de trabajos mucho más humildes:

eliminar las malas hierbas, movilizar la tierra, regar, abonar y finalmente esperar pacientemente. Esa espera es, tal vez, la habilidad más importante porque enseña a no interferir cuando la naturaleza hace su trabajo creativo de dar a luz una rosa o un jazmín. La misma dialéctica se puede verificar entre el contexto de entrenamiento y el de creación en dramaturgia: no es el autor el que crea la obra, sino que es el jardinero que constituye diligentemente las condiciones propicias para que la obra se manifieste a través de su lenguaje.



Principios de entrenamiento

A diferencia de las reglas, que son locales y coyunturales, los principios son nociones generales que suelen cumplirse en cualquier contexto. Para diseñar un buen proceso de entrenamiento, es clave respetar ciertas pautas que garanticen su efectividad. A continuación describiré, en for-

ma muy breve, los principios que pueden orientar el entrenamiento dramático.

a) Suspensión momentánea del juicio autocrítico

Todas las teorías de la creatividad coinciden en un punto: para estimular el hemisferio derecho (metafórico y analógico) debemos aprender a suspender momentáneamente el juicio crítico y autocrítico del hemisferio izquierdo (lógico y digital). Desarrollar esta habilidad nos desbloquea y nos permite sacar todo tipo de expresión, animarnos a hacer las cosas mal, a dejar salir nuestros estereotipos, nuestras clisés y nuestros sentimientos más bochornosos. Sólo después de período donde nos permitimos todo esto, el material expresivo puede empezar a fluir de un manantial más profundo: lo que está en el origen y es, simultáneamente, lo más propio y lo más desconocido para nosotros mismos. La puerta de entrada para el dramaturgo es, entonces, aprender a dejar la crítica para después.

b) Sobrecarga

Cualquier aprendizaje, sea físico o psíquico se basa en la plasticidad que poseemos los seres hu-



manos. Aprender, desarrollarse o transformarse pueden entenderse como procesos de adaptación a mayores cargas. En efecto, tal como enseñan los deportes, para aumentar la eficiencia del movimiento, un jugador debe someterse cada día a una fracción más de esfuerzo. Si la carga se mantiene constante el cuerpo y la psiquis adoptan una forma estable y no hay cambio. En el entrenamiento dramático, entonces, deberemos planificar una sobrecarga gradual que produzca paulatinas adaptaciones en las capacidades. En términos prácticos, esto se realiza afrontando, progresivamente, problemas dramáticos de complejidad creciente.

c) Repetición

Todo aprendizaje implica repetición: los músicos y los actores ensayan, los deportistas entrenan, un niño que aprende a leer, practica constantemente. Sin repetición no hay aprendizaje. Sin repetición no se asimilan nuevos esquemas que se transforman luego en hábitos inconscientes que son vividos como espontá-

neos. La repetición puede adquirir dos formatos: a) rutinaria, b) sensible. La diferencia entre una y otra no estriba en el contenido de lo que se hace, ni, por supuesto, en su variación. La repetición de las mismas acciones es rutinaria cuando la persona ha perdido su motivación y en lugar de enfocar su atención en el acto que está realizando, se evade y practica en piloto automático. Al revés: cualquier repetición se vuelve sensible cuando somos capaces de renovar en cada acto repetitivo nuestros motivos internos y enfocar lo más vivo de nuestra atención en ella. El valor de un ejercicio no reside tanto en hacerlo repetidamente sino en la entrega, es decir, en la calidad de atención que le brinde el practicante.

d) Frecuencia

Los ejercicios deben ser realizados con cierta frecuencia para que se produzca el fenómeno de la adquisición del saber. En términos generales, a más entrenamiento, mayor desarrollo. Los militares tienen un lema que ilustra claramente este principio: "Cuanto más duro el entrenamiento, más fácil la batalla". Practicar una habilidad muy de vez en cuando, no conduce a la

disponibilidad espontánea de los recursos y el conocimiento.

e) No forzar

Ningún entrenamiento debe ser hecho en forma coercitiva. Ya sea que la presión venga de afuera (de una autoridad) o de adentro (autoexigencia), quien enfoca con ese espíritu el proceso de entrenamiento muy pronto lo abandonará disgustado y saturado. El entrenamiento debe nacer de una elección libre, autoconsciente y voluntaria. Los mejores procesos nacen de una voluntad que elige libremente un conjunto de resistencias contra las cuales batallar. En este caso, la cosecha es inmediata: se consigue placer en el acto de escribir por el hecho mismo de escribir y no por lo que pueden llegar a producir en el futuro (realizar una obra, conseguir aprobación, fama, riqueza o lo que sea). Desde esta concepción de la escritura creativa, el entrenamiento no se plantea para un período de formación inicial sino que debe realizarse siempre. No basta con sacar las malas hierbas del jardín una sola vez. Periódicamente tendremos que volver a hacerlo si queremos conservar su belleza, su orden, su sentido. Para sostener el entrenamiento en el largo plazo es necesario abordar-

lo con espíritu immanente. Esto es: hago los ejercicios porque me gusta la acción de hacer los ejercicios. Es muy diferente ese espíritu que la actitud especulativa que piensa sólo en términos de interés o técnica: "Si hago esto, lograré aquello". En la tradición oriental la idea de ejercitarse no está unida, como en la occidental, al logro técnico inmediato sino a engendrar voluntariamente un proceso de madurez mediante la práctica. Cuando no forzamos disfrutamos de los entrenamientos libremente y eso produce una persistencia a lo largo del tiempo que nos permite crecer.

f) Alternancia entre fluidez y flexibilidad

Hacer fluir y articular palabras, imágenes, ideas: he ahí dos de las principales acciones de la dramaturgia. La fluidez está vinculada con la cualidad que tienen nuestra memoria de hacer brotar una gran cantidad de material acumulado en relación con una demanda (un estímulo, un problema). La flexibilidad, en cambio, se vincula a la inteligencia, y es la capacidad de articular materiales de diferentes clases lógicas. El entrenamiento debe estar orientado de tal forma que ambos procesos se alternen en forma complementaria.

g) Dialéctica entre planificación y espontaneidad

Un buen entrenamiento debe estar rigurosamente planificado en base a principios correctos. Pero el sentido de esa planificación rígida no es otro que liberar la atención del practicante para que ésta pueda ocuparse de entrar en contacto con las fuentes de la creatividad en forma espontánea. La paradoja que se da es que mientras más estructurado sea un ejercicio, más se libera la espontaneidad. Y a la inversa: mientras menos estructurado sea un ejercicio (generalidades como hacer cualquier cosa, escribir libremente, etc.) más atada queda la espontaneidad creativa a los esquemas y estereotipos. Sólo los límites conscientemente elegidos conducen a la libertad de expresión.

h) Secuencialidad

El orden en que se estructuran y se practican los ejercicios debería ser el de una secuencia donde se han planificado pasos de acción que deben respetarse. Esta secuencia debe ser realizada teniendo en cuenta muchos factores: la alternancia de los principios, los momentos de sobrecarga y descanso, la variación para superar

el aburrimiento, etc. La idea de secuencia es clave para aprender a realizar procesos claros, ordenados, volitivos y conscientes. La secuencialidad nos permite generar una preparación que nos llevará a la incubación inconsciente y, más tarde, al alumbramiento de una obra teatral. La secuencialidad consiste en sembrar para incubar; la emergencia espontánea es la iluminación creativa.

i) Simultaneidad

El lenguaje es sucesivo, la imagen es simultánea. Esta antítesis complementaria de las dos herramientas con las que captamos el mundo nos indica muchas cosas. Por un lado, los fenómenos creativos son siempre simultáneos: no hay análisis sino síntesis; se trata de un todo, de una unidad que se manifiesta, por así decirlo, completa y fuera del tiempo y el espacio. Por el otro, al ponerla en palabras, la sometemos a los procesos lineales y secuenciales propios del lenguaje. Esta dialéctica entre simultaneidad y secuencialidad es clave para el entrenamiento. Por un lado hacemos las cosas paso a paso, consciente y voluntariamente, pero aspiramos a que el todo se presente entero y de una vez, en forma espontánea, involuntaria e inconsciente.



La práctica concreta

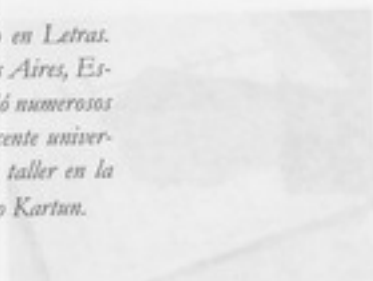
La brevedad de este artículo no me permite extenderme en una descripción detallada del tipo de ejercitación concreta con la que se pueden articular estos principios orientados a la práctica de la escritura teatral. Me conformaré aquí con nombrar algunos de los ejercicios que pueden articularse en secuencias para su práctica constante. Algunos de estos son: generación de diálogos con estímulo al azar, secuencia de diálogos conflictivos, juegos de contextos a partir de secuencias de diálogos indeterminados, expansión de contextos, secuencias de acción, extracción de partituras de acción de textos ajenos, trabajo con la carga y descarga de los personajes, transformación de situaciones comunes en dramáticas, variación de la intensidad del conflicto operando sobre la lógica de acción/reacción, variación de la intensidad del conflicto operando sobre elementos agra-

vantes y atenuantes, indagación de la relación de los personajes a partir de la imagen, matrices morfológicas para constituir personajes, espacios o mundos posibles, improvisaciones a partir de imágenes, indagación imaginaria de espacios dramáticos, generación de hipótesis fantásticas, entre otros.

Cierro con una cita que resume, creo, el espíritu que debe tener un genuino proceso de entrenamiento artístico. Pertenece al pianista John Kilpatrick, que después de estudiar durante diez años (antes de interpretarla en público) la compleja "Sonata Concorde", de Charles Ives, escribió:

"Para tocar esta sonata es necesario que actúen entre sí todos los tipos de memoria: la memoria auditiva para recordar cómo suena, la táctil o el sentido del intervalo, para que los dedos puedan bailar -o algo así- sobre el teclado, como si masajearan cada ligadura, la memoria dramática de su desarrollo, la memoria sintética de la forma en que logra sentido y coherencia, y, si uno tiene suerte, una especie de memoria espiritual, para recordar cierto enfoque general de la vida. Pero esto no es una meta sino especie de recompensa. De cualquier manera todos estos tipos de memoria deben trabajar juntos".

Ariel Barchilón. Dramaturgo y Licenciado en Letras. Ha estrenado más de quince obras en Buenos Aires, España, Italia, Chile, Uruguay y Cuba. Recibió numerosos premios nacionales e internacionales. Es docente universitario y se desempeña como coordinador de taller en la escuela de dramaturgia del maestro Mauricio Kartun.



BIBLIOGRAFIA

- Barba, Eugenio *Más allá de las islas flotantes*, Firpo & Dobal, 1987
Bradbury, Ray, *Zen en el arte de escribir Minotauro*, 1995
Brook, Peter, *El espacio vacío*, Ediciones Península, 1973
Davis, G. y Scott, J., *Estrategias para la creatividad*, Paidós, 1992
De Bono, Edward, *El pensamiento Lateral: Manual de Creatividad*, Paidós Studio, 1986
Dürckheim, K. G., *El Hara*, Ediciones Mensajero, 1992
Grotowsky, Jerzy, *Teatro laboratorio*, Barcelona, 1970
Harman, Willis y Rheingold, Howard, *Máxima Creatividad*, Ed. Aletheia, 1984
Landau, Erika, *El vivir creativo: Teoría y práctica de la creatividad*, Ed. Herder, Barcelona, 1987.
Morehouse, L. E. y Gross, L., *Máxima performance*, Atlántida, 1977
Nachmanovich, Stephen, *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte*, Paidós, Buenos Aires, 2005
Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Paidós, 1998
Stanislavsky, K., *La preparación del actor*.
Thomas, Alexander, *Psicología del deporte*, Herder 1982
Wujec, Tom, *Mentalmanía: Juegos y ejercicios para estimular la creatividad*, Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1996